قرائتی بر مبنای نظریهٔ نقد نو از شعر «دود، فقط نامهای مختلفی دارد» سرودهٔ گروس عبدالملکیان

سپیده یگانه*

دکتر مهین پناهی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا

چکیده

در این پژوهش شعر «دود، فقط نامهای مختلفی دارد» از گروس عبدالملکیان، بر مبنای نقد نو تحلیل و بررسی می‌شود. نقد نو در راستای دست‌یابی به قرائت تنگاتنگ از متن، به بررسی روابط میان عناصر درون‌متنی و درونمایه‌ی آثار می‌پردازد. معیار سنجش در این رویکرد مبحثی به نام وحدت اندام‌وار، به معنای کارکرد تمامی اجزا در کنار یکدیگر برای ایجاد یک کلیت تجزیه‌ناپذیر، است و چهار رکن مورد توجه آن در اثر عبارتند از: تنش محتوایی، متناقض‌نما، کنایه (آیرونی) و ابهام.

در راستای چنین قرائتی ، معانی قاموسی و فراقاموسی واژگان، نمادها، تصاویر، آرایه‌ها، علایم سجاوندی و شکل نوشتاری آن مورد بررسی قرار گرفت و حاصل آن کشف وحدتی اندام‌وار میان عناصر شکلی اثر با هم و با کلیت اثر است که حول تنش محتوایی شعر، تقابل میان دو مقولهٔ «فنا و بقا»، شکل گرفته است. این تنش محتوایی با بن‌مایه‌ی «گذرندگی» و «دگردیسی هویتی» تقویت می‌شود و با غلبهٔ فنا بر بقا به اتمام می‌رسد. بنابراین شعر «دود، فقط نام‌های مختلفی دارد» یک کلیت منسجم از عناصر سازنده‌ای است که در ارتباطی منظم و متقابل اثری با معیارهای ادبیت متن آفریده‌اند.

کلیدواژه‌ها: نقد نو و شعر امروز، گروس عبدالملکیان، شعر «دود فقط نامهای مختلفی دارد»، شعر امروز ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۳/۳۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۵/۱

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا

۱. مقدمه

۱-۱ پرسش پژوهش

۱-۱-۱ عناصر سازنده درون‌متنی در شعر «دود، فقط نامهای مختلفی دارد» کدام است؟
۱-۱-۲ تنش محتوایی میان چه مقولات معنایی ایجاد شده است؟
۱-۱-۳ اثر تا چه اندازه، ویژگی انسجام درونی و وحدت اندام‌وار میان عناصر درون‌متنی دارد؟

۱-۲ پیشینه پژوهش

یکی از رویکردهایی که در کتابهای نقد ادبی به درجات مختلف به آن پرداخته شده است، نقد نو است.گاهی تنها به تعریفی از رویکرد و نظریه‌پردازان آن بسنده، و گاهی علاوه بر آن نمونه شعری بر اساس رویکرد نقد نو بررسی شده است. از منابع نوع اول می‌توان به *نقد ادبی* (شمیسا، ۱۳۸۸) و از منابع نوع دوم به *نقد ادبی و دموکراسی* (پاینده، ۱۳۸۸)، *نقد ادبی* (تسلیمی، ۱۳۸۸) و*نظریه‌های نقد ادبی معاصر* (تایسن، ۱۳۸۷) اشاره کرد. در کتابهای نوع دوم معمولا پس از ارائه تعاریف و اطلاعاتی درباره تاریخچه و نظریه‌پردازان نقد نو شعری به انتخاب مؤلف بر این اساس بررسی می‌شود؛ به عنوان نمونه در *نقد ادبی و دموکراسی* شعر «نشانی» از سهراب سپهری، در *نقد ادبی* شعر «باد ما را خواهد برد» از فروغ فرخزاد و در *نظریه‌های نقد ادبی معاصر* شعر «دختری در درون است» از لوسیل کلیفتن (Lucill Clifton) از این دیدگاه نقد و تحلیل شده است.

کتاب نقد نوین در حوزه شعر فارسی نیز مجموعه‌ای از مقالات پروین سلاجقه در حوزه نقد ادبی است که در دو بخش نقد اشعار کهن و معاصر فراهم آمده، و روش نقد در آن با توجه به ظرفیتهای هر اثر، تلفیقی از رویکردهای گوناگون از جمله نقد نوین است.

هم‌چنین از مقالاتی که بر اساس رویکرد نقد نو به بررسی شعر و رمان فارسی پرداخته است می‌توان به «شعر مهتاب نیما ازدیدگاه نقد نو امریکایی» از سیدشهاب‌الدین ساداتی و «رویکرد نقد نو به جزیره سرگردانی و ساربان سرگردان نوشته سیمین دانشور» از جواد اسحاقیان اشاره کرد. گاهی منتقدان به نقد این رویکرد نیز پرداخته‌اند که «نقد نو در بوته نقد با تکیه بر نگرش سیستمی» از غلامرضا پیروز و «نقد نو و اشکالات آن» از اعظم حسن تقی نمونه‌هایی از آن است.

۱-۳ نقد نو (New criticism)

تلاش مخاطب برای دستیابی به ابعاد گوناگون متن، برداشتن اولین گام در مسیر «نقد ادبی» است. «ادبیات، گفتمانی است درباره زندگی و پیچیدگی تجربه‌های ما انسانها» و «نقد ادبی یعنی باور داشتن به تفاوت و حتّی تباین اندیشه‌ها» (پاینده، ۱۳۸۸: ۱۰ و ۱۱). هدف نقد ادبی، کشف حقیقت غایی متن نیست؛ چراکه «حقیقت امری نسبی و برساخته است. از این حیث هر کس که جوهر نقد ادبی را درک کرده باشد بخوبی واقف است که هر قرائت نقادانه‌ای حکم برساخته مناقشه‌پذیر را دارد» (همان: ٢٤٤).

بنابراین نقد ادبی در پی ارائه قرائتی نهایی و بی‌منازع از متن ادبی نیست و هدف آن بررسی دقیق متن به منظور کشف ابعادی نوین در ظرفیت معنایی اثر است. در این معنا نقد، واسطه‌ای میان مؤلف و مخاطب است که ورای لایه سطحی و آشکارای زبان به برقراری پیوندی منطقی میان نشانه‌های متن می‌پردازد. چنین نقدی از دیدگاه رولان بارت نه برگردان، که برداشت است که تنها تماس جدیدی با نمادهای سازنده اثر برقرار می‌کند (بارت، ۱۳۷۷: ۸۰ و ۸۱).

طی سالهای دهه ۱۹٤۰ تا دهه ۱۹٦۰ نظریه‌ای با عنوان «نقد نو» در برابر نقد زندگینامه‌ای- تاریخی آثار ادبی، بر مطالعات ادبی حاکم شد که هدف آن پی‌ریزی خوانشی انتقادی و قائم بر متن ادبی بود. این رویکرد بیشتر در پی مطالعه دقیق و تحلیل تفصیلی متن شعر بود تا توجه به ذهن و شخصیت شاعر و منابع و تاریخچه اندیشه‌ها و وابستگی‌های سیاسی و اجتماعی او. کاربرد معنی‌شناسی (سمانتیک) نیز در این نقد بسیار اهمیت دارد. نقد نو در راستای دستیابی به قرائتی نوین از متن ادبی، روش «قرائت تنگاتنگ» (explication/ close reading) را در معنای بررسی موشکافانه رابطه پیچیده بین عناصر شکلی متن و درونمایه آن، عرضه کرد که عبارت است از تحلیل معانی و کار متقابل کلمات، آرایه‌های معنوی و نمادها. اگر چه در این رویکرد آنچه مورد بررسی قرار می‌گیرد «عناصر شکلی» است که فرم اثر را شکل می‌دهد، اما به هیچ عنوان به معنای نفی معنای اثر ادبی نیست (تایسن، ۱۳۸۷: ۲۰۵ تا ۲۱۷ و کادن،۱۳۸۰: ۲٦۷ و داد، ۱۳۸۲: ٤۹۳ و ٤۹٤).

پیروان نقد نو معتقدند که متن ادبی را اصولاً از طریق درک شکل آن می‌توان درک کرد و برای قضاوت درباره کیفیت آثار ادبی مبحثی را به نام «وحدت اندام‌وار» (organic unity)، به عنوان معیار سنجش مطرح می‌کنند. وحدت اندام‌وار «کارکرد

تمامی اجزا در کنار یکدیگر برای ایجاد کلّیتی تجزیه‌ناپذیر است. اگر متنی وحدت اندام‌وار داشته باشد، آن‌گاه تمامی عناصرِ شکلیِ آن در تشکیل درونمایه یا معنای آن اثر به عنوان یک کل با یکدیگر همکاری دارند» (تایسن، ۱۳۸۷: ۲۱۱) و از این طریق متن ادبی واجد دو ویژگی اساسی می‌شود: پیچیدگی و نظم که از ملزومات هر اثر ادبی است.

آنچه سبب پیچیدگی متن ادبی می‌شود معانی چندگانه و اغلب متقابلی است که فرم آن را تشکیل داده و عموماً محصول چهارگونه از صناعات زبان شناختی است: متناقض‌نما، آیرونی (کنایه)، ابهام و تنش و آنچه موجبات نظم را فراهم می‌کند، نقش مشترک این عناصر در القای درونمایه و سازگاری آنها با یکدیگر است. (همان: ۲۱۱ و ۲۱٦).

فرایند نقد نو با بررسی واژه آغاز می‌شود؛ «در این بررسی، هم معانی مستقیم و هم معانی ضمنی واژه‌ها باید مورد توجه قرار گیرد تا از این طریق ابهام یا دلالتهای چندگانه متن آشکار شود. منتقد سپس باید پیوند واژه‌ها را در متن بررسی کند تا به ساختار اثر برسد» (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۰۵).

همزمان با نقد نو در روسیه نیز نظریه نقد فرمالیستی با تأکید بر جنبه‌های صوری و زیباشناختی و صناعات ادبی مطرح شد. هدف فرمالیست‌های روس تبیین شیوه و شالوده علمی برای نقد متون ادبی و مخالفت با دیدگاه غالبی بود که ادبیات را صرفاً بازتاب واقعیت قلمداد می‌کرد (همان، ۱۳۸۸: ۲۳). تکیه منتقدان فرمالیست در رویارویی با اثر بر دو اصل است: هنجارگریزی زبانی و آشنایی زدایی (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱٦۲). اگر چه این رویکرد با نقد نو شعر را خودکفا می‌داند شباهت بسیاری دارد برخلاف آن از یافته‌های زبانشناسی استفاده نمی‌کند و بیشترین تأثیری که نقد نوین از صورتگرایان گرفته در توسعه سبک شناسی و روایت شناسی بوده است. (داد، ۱۳۸۲: ٤۹۳).

بنابراین نقد نو با بررسی تمامی اجزای هر اثر از جمله واژگان، تصاویر، نشانه‌های سجاوندی، شکل نوشتاری اثر و... ابتدا در پی کشف پیوندی میان آنها برمی‌آید و سپس دربرقراری پیوندی میان فرم و محتوا می‌کوشد تا از این مسیر، فارغ از تأثیر عوامل برون‌متنی به خوانشی نوین از اثر ادبی دست یابد. اگر چه از دهه ۱۹٦۰ نقد نو جایگاه پیشین خود را تا حد زیادی در شیوه‌های نقد ادبی از دست داده است همچنان یکی از رویکردهای روشمند در تحلیل آثار ادبی است که بر رویکردهایی چون شالوده‌شکنی

تأثیر عمیقی داشته است. از چهره‌های سرشناس آن می توان آلن تیت، آر. پی. بلاک مور، کِنِث بِرک، کلینث بروکس، و. کی. ویسمات و رابرت پِن وارِن را نام برد (همان: ٤٩٤).

۲.گروس عبدالملکیان و شعر او

از جمله شاعران جوانی که در دهه اخیر با چاپ مجموعه شعرهای خود چشم‌اندازی نوین به گستره شعر نسل سوم انقلاب اسلامی گشود، گروس عبدالملکیان است. از وی تا کنون چهار مجموعه شعر در قالب سپید و طرح به چاپ رسیده است: *پرنده پنهان* (۱۳۸۱)، *رنگهای رفته دنیا* (۱۳۸۳)، *سطرها در تاریکی جا عوض می‌کنند* (۱۳۸۷)، و *حضره‌ها* (۱۳۹۰).

با توجه به سال نشر مجموعه شعرهای او می‌توان نتیجه گرفت که وی شاعری پرکار است و قلمی پویا در سرودن دارد. نکته دیگر اینکه مجموعه‌های او از معدود مجموعه‌های شعر جوان است که بارها تجدید چاپ شده است؛ به عنوان نمونه، *رنگهای رفته دنیا* در بهار ۱۳۹۰ به چاپ هشتم رسید و *حضره‌ها* که بهار ۱۳۹۰ به بازار آمد در تابستان به چاپ چهارم رسید. بنابراین شعر گروس عبدالملکیان توانسته است مخاطبان خویش را بیابد و جایگاه خود را در شعر جوان امروز تثبیت کند؛ تا آنجا که جوایز بسیاری را نیز از آن خود کرده که از آن جمله است: جایزه شعر کارنامه به خاطر مجموعه شعر *پرنده پنهان*، جایزه کتاب سال جوان به خاطر *رنگهای رفته دنیا*، منتخب جشنواره شعر فجر و برنده سرو بلورین.

در نگاهی کلی به سبک شاعری گروس عبدالملکیان، زبان را زبانی ساده و روان می‌یابیم که در دست‌اندازهای هنجارگریزیهای افراطی زبانی در شعر سپید نیفتاده است. آشنایی‌زدایی در محور هم‌نشینی از ویژگیهای سبکی شاعر است: «به جا ماندنِ اتوبوس از زنی زیبا» (۱۳۹۰ الف: ۸۱)؛ هم‌چنین بهره‌گیریهای بدیع از کنایات و اصطلاحات عامیانه، صمیمیت و توفیق زبانی اشعار را در برقراری ارتباط با مخاطب سبب شده است: «خودم را می‌زنم به آن راه/ که تو نیستی» (همان: ۲۳). امّا بیش از همه زبان تصویری شعر است که بر فضای زبانی مجموعه‌ها غلبه دارد: «دروغ دیواری است/ که هر صبح آجرهایش را می‌چینی» (۱۳۹۰، ب: ۱۸). بدیع لفظی و معنوی از دستمایه‌های شاعر در سرودن است که بر ادبیت متن[1] افزوده است. انواع جناس و ایهام، تلمیح،

استخدام و تصاویر متناقض‌نما در شعر او بسامد زیادی دارد. از دیدگاه علم بیان نیز انواع تشبیه، استعاره، کنایه و نمادپردازی در اشعار او نمودی گسترده دارد.

۲-۱. بازتاب جنگ در اشعار گروس عبدالملکیان

مضمون‌پردازیهای شاعر از محدوده نفسانیات شخصی فراتر می‌رود و با ناخودآگاه جمعی پیوند می‌خورد. از این رو شاعر زبان دردهای مشترک بشری می‌شود و به بعد فرامکانی و زمانی دست می‌یابد: «زنبورها را مجبور کرده‌ایم/ از گلهای سمّی عسل بیاورند/ و گنجشکی که سالها / بر سیم برق نشسته/ از شاخه درخت می‌ترسد» (۱۳۸۷: ۳٦).

در راستای چنین دیدگاهی است که شاعر، بیش از دیگر شاعران هم‌نسل خویش در اشعارش از جنگ می‌گوید. او که همزمان با آغاز جنگ تحمیلی[۲] به دنیا آمده است به جنگ در هیأت واقعیتی می‌نگرد که تمامی ابعاد زندگی انسان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. جنگ در قاموس اشعار او از معنای نزاع سیاسی و نظامی فراتر می‌رود و هرگونه تقابل و تنش را در برمی‌گیرد؛ هر چند واژگان شعری او از حوزه زبانی جنگهای نظامی انتخاب شده است؛ مانند گلوله، تیر، مین و اسلحه که پس از واژه جنگ بیشترین بسامد را به خود اختصاص است.

جنگ در مجموعه *پرنده پنهان* همان جنگی است که همگان در سطح ظاهری و در جریان تاریخ با آن روبرو هستند: «فراموش کن/ مسلسل را/ مرگ را/ و به ماجرای زنبوری بیندیش/ که در میانه میدان/ به جستجوی شاخه گلی است» (٥٤) و در *رنگهای رفته‌ی دنیا* تنها در یکی دو مورد، خود را از پس واژگانی چون تفنگ نشان می‌دهد؛ اما *سطرها در تاریکی جا عوض می‌کنند*، گستره مضمون‌پردازی‌های شاعر در مورد جنگ است که حتی در عناوین اشعار نیز آشکار شده است: «لکه‌ای بر پیراهن یک سرباز»، «باروت نم کشیده». در بسیاری از ساختارهای تشبیهی و استعاری نیز مشبه‌به از حوزه واژگانی و معنایی جنگ است: «با من بگو/ چگونه بخندم/ وقتی که دور لبهایم را مین‌گذاری کرده‌اند» (۳۷).

در این مجموعه، شاعر، جنگ را کلیتی فراگیر می‌بیند که بر تمام ابعاد زندگی بشر سیطره دارد و از این رو جنگ، بنمایه قریب به اتفاق اشعار مجموعه می‌شود: «ما چند نفر بودیم/ که با یک گلوله کشته شدیم/ گلوله‌ای که هرگز شلیک نشد...» (۲٦). حتی

شعرهایی با زمینه محتوایی عاشقانه نیز از بنمایه جنگ بی‌نصیب نیست: «این‌گونه است که تنها می‌شوم/ و تو را چون میدانی از مین‌های خنثی نشده/ بغل می‌کنم» (۱۸). گاهی نیز شاعر به جنگ، عاشقانه می‌نگرد: «روبه‌رویم می‌ایستی/ و در تفنگت پنهانش می‌کنی/ چگونه دیوانه این گلوله نباشم/ وقتی که عطر انگشت‌های تو را در سینه‌ام می‌ریزد» (٦٣).

شاعر در *حضره‌ها* احساسی‌تر از مجموعه‌های پیشین با جنگ روبه‌رو می‌شود و از این رو تصاویری تیره‌تر و لحنی معترضانه و شکوه‌آمیز را به نمایش می‌گذارد: «دراز کشیده‌ام/ زنم شعری از جنگ می‌خوانَد،/ همین مانده بود/ تانکها به تختخوابم بیایند» (١٦). گویی در این مجموعه شعر و تمامیت شاعر، گلوله خورده و زخمی است؛ چنانکه نوعی نومیدی، یأس و رویارویی با شکست و ناکامی در پس تصاویر، خود را نشان می‌دهد: «ما شکستن بودیم/ و مشتهایی را که در هوا می‌چرخاندیم/ عاقبت بر میز کوبیدیم» (۵۵).

براین اساس می‌توان یکی از دغدغه‌های ذهنی شاعر را جنگ و حوزه معنایی پیرامون آن دانست که در هر مجموعه‌ای به درجات مختلف، خود را آشکارا و یا غیرمستقیم نمایان ساخته است. تا در مجموعه‌های بعدی شاعر چگونه باشد.

۳. ظرفیتهای شعر گروس عبدالملکیان برای قرائتی بر مبنای نظریه نقد نو

آنچه در نقد نو مورد بررسی قرار می‌گیرد، شکل نوشتاری شعر، نشانه‌های سجاوندی، معنای قاموسی و فراقاموسی واژگان، تنش محتوایی و پیوند اندام‌وار اجزای سازنده اثر است. قالب شعر سپید به سبب اقتضائات شکلی و آزادی از تقید تساوی مصاریع، می‌تواند قالب مناسبی برای اعمال نقد نو باشد. از سویی دیگر بسامد زیاد صناعات ادبی در اشعار گروس عبدالملکیان بویژه مفاهیم متناقض‌نما ،که در فرمالیسم روسی به سبب آشنایی‌زدایی آن بسیار مورد تأکید است، زمینه را برای اعمال قرائتی تلفیقی از دو نظریه نقد نو و نقد فرمالیستی بر آن فراهم کرده است: «مثلِ رودخانه‌ای خشک/ که از سد عبور می‌کند/ و هیچ کس نمی‌داند که می‌رود یا بازمی‌گَردد» (۱۳۹۰ الف: ۳۱ و۳۲). «دود فقط نامهای مختلفی دارد» از جمله شعرهای برجسته شاعر با درونمایه جنگ است که این پژوهش به تطبیق عوامل نقد نو با عناصر سازنده اثر می‌پردازد.

٤. قرائتی بر مبنای نظریه نقد نو از شعر «دود، فقط نامهای مختلفی دارد»

رنگ سرخ
می‌تواند بنشیند بر درخت انار
لبهای تو
یا
پیراهن پاره پاره یک سرباز
هیچ اتفاقی نمی‌افتد
ما
عادت داریم
ندیده‌ای؟!
همان انگشت که ماه را نشان می‌داد
ماشه را کشید
ندیده‌ای؟!
که از تمام آدم‌برفی‌ها
تنها
لکه‌ای آب مانده بر زمین
دود، فقط نامهای مختلفی دارد
وگرنه سیگار من و خانه‌های خرمشهر
هر دو به آسمان رفتند
...
غروب را قدم زده‌ام
صبح زود را گذاشته‌ام برای مردن
و باد
که فکر می‌کردیم
تنها از دو سویمان می‌گذرد
عقربه را تکان داد و
ما پیر شدیم

باد،
رفتن بود

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

زندگی،
رفتن بود
آمدن،
رفتن بود

انسان و ابر
در هزار شکل می‌گذرند (عبدالملکیان، ۱۳۸۷: ٤٥ تا ٤٧)

شعر «دود فقط نامهای مختلفی دارد» از شش بند تشکیل شده و کوتاهی و بلندی سطرها نخستین ویژگی ظاهری شعر است که خودنمایی می‌کند. سطرهای تک واژگانی در کنار سطرهای پنج، شش کلمه‌ای نوعی پراکندگی و عدم انتظام را به مخاطب القا می‌کند.ساختار روایی شعر بر اساس تک‌گویی (مونولوگی) است که شاعر آن را برای مخاطبی عام واگویه می‌کند.

عنوان شعر سطری است که از متن شعر انتخاب شده است؛ یک جمله خبری که نهاد آن «دود» است. در لغت‌نامه دهخدا ذیل این واژه آمده است: «جسمی بخارشکل شبیه به ابر که از اجسام در حین احتراق متصاعد گردد... و رفتن و آمدن را بدان تشبیه دهند؛ رنگ آسمانی مایل به سیاه/ دود شدن: نابود شدن، زوال یافتن». با توجه به آوردن واژه «دود» در عنوان و واژه «ابر» در سطر ماقبل آخر شعر، ساختاری مدوّر در روایت شعر شکل گرفته است. این دو واژه، که هر دو نماد فناپذیری، ناپایداری و گذرندگی است در شبکه واژگانی شعر مانند «قدم زده‌ام، باد، می‌گذرد، عقربه، پیر شدیم» نوعی گذر و سیر رو به زوال در بستر زمان را تداعی می‌کند. این درونمایه در بند پنجم آشکارا بیان می‌شود: «باد، رفتن بود/ زندگی، رفتن بود/ آمدن، رفتن بود». گویا شاعر ترجیح داده است میان چهار بند تصویری پیشین و بند پایانی شعر در بند به بیان صریح اندیشه‌اش بپردازد. تکرار گزاره «رفتن بود» برای نهادهای «باد، زندگی و آمدن» بر این صراحت لهجه افزوده و آوردن ویرگول پس از هر یک از نهادها مکث و توقفی را سبب می‌شود که به اهتمام شاعر بر برجسته‌سازی آن در نظر مخاطب، دلالت می‌کند. چنین شبکه دلالتمندی به ایجاد نوعی تنش محتوایی در شعر می‌انجامد که «تقابل بقا و زوال» است.

در بند اول «رنگ سرخ» وجه اشتراک سه چیز است: «درخت انار، لبهای تو و پیراهن پاره پاره سرباز». ***«رنگ سرخ/ می‌تواند بنشیند بر درخت انار/ لبهای تو/ یا/ پیراهن پاره پاره یک سرباز»***.

میوه انار به سبب دانه‌های بسیار، نماد باروری و زایندگی است (شوالیه، ۱۳۸۸: ج۱، ص۲۵۰) و لب سرخ نماد زیبایی و سرزندگی و سلامت است؛ این دو نماد در کنار پیراهن سرخ و پاره پاره سرباز، که شاعر با تکرار واژه «پاره» قصد القای مفهوم فراوانی را دارد؛ تابلویی از دو جریان متقابل زایندگی و مرگ را به نمایش می‌گذارد؛ هم‌چنین «رنگ سرخ» با «دود» در عنوان شعر، که نام طیفی از رنگ آبی است بی‌ارتباط نیست. علاوه بر این آمدن واژه «سرباز» در بند نخستین شعر لایه زیرین محتوایی شعر را تا اندازه‌ای ملموس می‌کند که واقعیت جنگ است.

لحن شاعر در سراسر شعر لحنی قاطع و محکم است که برای بیان حقیقتی مطلق و واقعیتی محتوم استفاده می‌شود. این لحن با استفاده از جملات خبری با بسامد بسیار، قیدهایی چون «فقط و تنها» و ضمیر حشو «ما» در عبارتهای «ما/ عادت داریم» و «ما پیر شدیم» آشکار می‌شود. فعلها نیز در ایجاد چنین لحنی نقش مؤثری دارد. قریب به اتفاق سطرهای شعر، فعل دارد. فعلها به دو بخش ماضی (ساده، استمراری و نقلی) با بسامد بیشتر، و مضارع (اخباری) تقسیم می‌شود. کاربرد ماضی ساده برای بیان کاری است که در گذشته به طور کامل انجام گرفته است. ماضی استمراری برای بیان کاری است که در گذشته به صورت پیوسته ادامه داشته و ماضی نقلی برای بیان کاری که در گذشته انجام گرفته اما اینک اثر و نتیجه آن مورد نظر است. مضارع اخباری نیز برای بیان واقعیتهای کلی استفاده می‌شود؛ بنابراین بنمایه محتوایی تمام این افعال بیان قطعیت و قانونی جهانشمول است؛ چنانکه می‌گوید:

«هیچ اتفاقی نمی‌افتد/ ما/ عادت داریم»

گویا شاعر به واقعیتی دست یافته که از اینکه مخاطبش آن را درنیافته است، تعجب می‌کند. این بارِ معنایی از طریق تکرار فعل «ندیده‌ای» به همراه علامت «؟!» منتقل می‌شود. شاعر این حقیقت کشف شده را در بند دو با دو تصویر بیان می‌کند: اول تصویری از جنگ با بنمایه اعتراض:

«ندیده‌ای؟!/ همان انگشت که ماه را نشان می‌داد/ ماشه را کشید»

«ماه نشانگر نوری در ظلمت است، مطیع و تولیدگر آب و سرچشمه و نماد باروری، و در معنای استعاری یادآور زیبایی است (شوالیه ۱۳۸۸: ۱۲۳) و «انگشت»ی که ماه را نشان می‌داد، می‌تواند مجازی باشد به علاقه ذکر جزء و اراده کل از انسانی که در پی نور و روشنایی در تاریکیها بوده است اما با قرار گرفتن در جریان واقعیت گذرندگی و تحول هویتی به انسانی تبدیل می‌شود که به کشتار دست می‌زند و با همان دستی که زندگی را می‌جست اکنون سبب مرگ می‌شود. جناس ناقص افزایشی میان «ماه» و «ماشه» نیز به تقابل معنایی این تصویر و تضاد محتوایی آن می‌افزاید. در دیگر معانی فراقاموسی «ماه» آمده است: «نماد ضرباهنگ زیست‌شناختی است؛ ستاره‌ای که افزایش می‌یابد، کاهش می‌گیرد و ناپدید می‌شود؛ ستاره‌ای که هستی‌اش تحت قانون جهانی کون و فساد، تولد و مرگ است. ماه همچون انسان حکایتی غم‌انگیز دارد. دیگر اینکه نماد زمان در حال عبور است و در عین حال هر آنچه نااستوار، موقت و تحت نفوذ است» (همان: ۱۲۱ و ۱۳۱). حوزه معنایی این واژه کاملا در خدمت تنش بنیادین شعر، بقا و زوال و بنمایه گذرندگی و عدم ثبات است. شاعر در ادامه این بند در سیر بیان ذهنیات خویش حول دگرگونی هویت در دنیای امروز، تصویری عینی‌تر برمی‌سازد: آدم‌برفی‌هایی که آب شده‌اند. «آدم‌برفی» در فرهنگ ما با شادی و نشاط کودکانه و سپیدی و پاکی مرتبط است؛ چنانکه در *کتاب کوچه* ذیل آن آمده است: «چیزی به هیأت انسانی که کودکان از روی هم نهادن و به هم فشردن توده برف می‌سازند. معمولاً هویجی برای بینی و دو تکه پوست پرتقال برای گوشها، دو تکه ذغال برای چشم‌ها و پوست اناری برای لب‌هایش به کار می‌برند» (شاملو ۱۳۸۵) و آب شدن آن علاوه بر بیان دگردیسی هویت بشر از پاکی به مرتبه‌ای نازل، بنمایه زوال را که محوری‌ترین درونمایه شعر است، تقویت می‌کند. شایان ذکر است که آوردن «آدم‌برفی‌ها» به شکل جمع به القای گستردگی و شمول این واقعیت می‌انجامد و شاعر باز از عدم درک مخاطب ازچنین واقعیتی عظیم با تکرار فعل «ندیده‌ای» و با دو علامت «؟!»، ابراز تعجب می‌کند.

شاعر در بند سه با موفقیت میان تنش بنیادین اثر، تقابل بقا و زوال و بنمایه محوری آن، که اضمحلال و مسخ هویت است با لایه زیرین محتوایی اثر که جنگ است و پیامدهای آن، پیوندی تصویری برقرار می‌کند و بیش از پیش به وحدت اندام‌وار اثر می‌افزاید:

«دود، فقط نامهای مختلفی دارد/ وگرنه سیگار من و خانه‌های خرمشهر/ هر دو به آسمان رفتند».

«نام» لفظی است که بدان کسی یا چیزی را بخوانند و بر صورت ظاهر دلالت می‌کند (دهخدا، ۱۳۵۸: ذیل واژه). «نام» اطلاق واژه‌ای است بر هویت و چیستی چیزی. در سطر آغازین این بند، شاعر در جمله‌ای خبری و با استفاده از دو نماد «دود» و «نام» به تلفیقی میان زوال و نابودی و دگرگونگی هویت‌های آن دست می‌یابد؛ سپس تصویری می‌آفریند از «سیگار»ی که همانند «خانه‌های خرمشهر» به «آسمان می‌رود». تنها در این بند است که شاعر خود را به طور مستقیم در روایت دخیل می‌سازد و از ضمیر «من» استفاده می‌کند. «به آسمان رفتن» کنایه‌ای تلویحی از نابود شدن است.

دهخدا ذیل واژه «سیگار» آورده است که «برگ بریده یا خرد کرده توتون که معمولاً در کاغذ نازک پیچیده شده است و برای «کشیدن دود» آن به کار می‌رود» (۱۳۵۸). علاوه بر ارتباط معنایی این واژه با واژه «دود» در سطر پیشین، اگر «سیگار» را نمادی از آن دسته وابستگیهای شاعر بینگاریم که به زوال سلامت و گاهی مرگ فرد منجر می‌شود که در این سطر، رویدادهای تأسف‌بار سقوط خرمشهر در جنگ تحمیلی[۳] معطوف این قرار داده شده است، می‌توان چنین نتیجه گرفت که شاعر در پی بیان این است که هنوز روند زوال و نابودی جریان دارد؛ چه این زوال به دلیل عاملی بیرونی چون هجوم دشمن باشد و چه به سبب عاملی خودخواسته و از درون برآمده. اینکه چرا شاعر برای نماد زوال و فنا به سبب عاملی بیرونی از تلمیح به سقوط خرمشهر در جنگ تحمیلی بهره می‌گیرد به لایه‌های زیرین محتوایی اثر دربارهٔ واقعیتی به نام جنگ باز می‌گردد.

شاعر در راستای چنین تصویری، خود را از جامعه جدا نمی‌داند و اذعان می‌کند که اگر چه در جنگ نبوده از نسلی است که همچنان با جنگ پیوندهایی دارد و پیامدهای جنگ او را نیز به سوی نابودی سوق می‌دهد. از دیدگاه او سیر به سوی زوال، واقعیتی است عام که تنها در جوامع مختلف به شکلهای گونه‌گون آشکار می‌شود و علامت سه نقطه در انتهای این بند نیز نشانگر تداوم و پایان‌ناپذیری آن است. گویا شاعر می‌خواهد بگوید چیزهای ناگفته بسیاری مانده است و به عبارت دیگر: تو خود حدیث مفصل بخوان از این مجمل. آوردن «نامها» و «خانه‌ها» به شکل جمع نیز بر شمول و فراوانی این معنا می‌انجامد و آرایه جمع نیز به تقویت ادعای همانندی دو نهاد سطر افزوده است.

در بند چهارم بنمایه زمان و ویژگی گذرندگی آن از پس واژگان و تصاویر خود را می‌نمایاند.

«غروب را قدم زده‌ام/ صبح زود را گذاشته‌ام برای مردن/ و باد/ که فکر می‌کردیم/ تنها از دوسویمان می‌گذرد/ عقربه را تکان داد و/ ما پیر شدیم»

«غروب» و «صبح» اولین واژگان سطر یک و دوی این بند است که هر دو به زمان دلالت دارد. «عقربه» نیز وسیله‌ای است که با گردش خود بر روی صفحه ساعت زمان را نشان می‌دهدو می‌توان آن را مجاز به علاقه آلیه از گذر زمان دانست. «پیری» نیز بر گذر زمان و عمر دلالت دارد. در این میان شاید واژه «باد» با شبکه واژگانی این بند چندان متجانس ننماید. اما معنای قاموسی آن چنین شبهه‌ای را برطرف می‌کند: «هوایی که به جهتی حرکت می‌کند و مجازاً به معنای سرعت و سخت تند رفتن است؛ به دم و نفس نیز اطلاق می‌شود» (دهخدا، ۱۳۵۸: ذیل واژه). بنابراین «باد» نه تنها در راستای بنمایه حرکت و گذر است بلکه سرعت و تندی این گذر را نیز القا می‌کند. هم‌معنایی آن با نفس نیز با گذر شتابان عمرو نزدیک‌تر شدن به مرگ با هرنفس که برمی‌آید، مرتبط است. علاوه بر این در ذیل این واژه، نکته جالب توجه دیگری نیز آمده است: «در بعضی از آیات کتاب مقدس لفظ باد وارد گشته و قصد از فانی نمودن و خشکانیدن است» (همان)؛ «باد نماد ویرانگری، آشفتگی، به‌هم‌ریختگی و پریشانی اوضاع است» (عباسی، ۱۳۸۹: ذیل واژه). در این معنا نیز «باد» با تنش بقا و زوال شعر همسو است.

در سطر آغازین بند چهارم شاعر از استعاره تبعیه بهره برده است: «غروب را قدم زده‌ام» که از رایجترین شگردهای آشنایی‌زدایی در شعر فارسی و بویژه در برجسته‌ترین اشعار در قالب سپید بسامد زیادی دارد. آشنایی‌زدایی از جمله عناصر بنیادین ادبیت متن در آرای فرمالیست‌های روس و طرفداران نقد نو است. آنها معتقدند آنچه سبب ارتقای متن غیر هنری به متنی هنری و ادبی می‌شود در دو اصل کلی آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی خلاصه می‌شود. سطر دوم نیز، مفهومی متناقض‌نما دارد. همواره «صبح» نماد بیداری، نشاط و از سرگیری حیات است و «غروب» نماد اندوه و مرگ و زوال. اما شاعر در این دو سطر زوال را پیموده است و زمان از سرگیری حیات را مردن برمی‌گزیند. مفاهیم متناقض نما نیز از مفاهیم مورد توجه منتقدان نقد نو است. حرکت فیزیکی «دود» به سمت بالا و مرگ که عروج روح به ملکوت است از یک سو و «صبح» که زمان برآمدن خورشید است و «غروب» که زوال روز است، همگی با شبکه درهم تنیده شعر مرتبط است.

شاعر در ادامه بند، ضرب‌المثلی را غیرمستقیم یادآوری می‌کند که چگونگی رویارویی انسان را با سرنوشت خویش بیان می‌کند که زوال و نابودی جسمانی است: «مرگ حق است برای همسایه» (دهخدا، ۱۳۵۲: ۱۵۳۱). آوردن فعل «می‌کردیم» به شکل اول شخص جمع، ضمیر متصل «مان» در «دوسویمان» و ضمیر منفصل «ما» تأکید بر عمومیت این واقعیت را القا می‌کند. همگی می‌پنداشتیم که زمان از دوسویمان می‌گذرد اما زمان عمر ما را نیز طی کرد و ما هم پیر شدیم.

بند پنجم از سه جمله سه کلمه‌ای تشکیل شده است که گزاره‌های یکسان دارد: «رفتن بود» و نهادهای آن به ترتیب «باد، زندگی و آمدن».

«باد،/ رفتن بود/ زندگی،/ رفتن بود/ آمدن،/ رفتن بود»

شاعر در این بند از قید تصاویر رها می‌شود و به آشکارا تنش شعری اثر را بیان و تکرار می‌کند. با توجه به اینکه در این شعر از نشانه‌های سجاوندی چندان استفاده نشده است[۴]، می‌توان چنین نتیجه گرفت که شاعر در بندهای پیشین، روندی سریع و بدون مکث را در خواندن شعر مد نظر داشته است تا با بنمایه گذرندگی شعر همسو باشد. اما آوردن سه نشانه ویرگول بعد از هر سه نهاد و شکل نوشتاری مقطع سطرها، مخاطب را در رویارویی با اثر به خوانشی همراه با مکث و تأمل و مطلوب شاعر نزدیک می‌سازد. گویا این بند به دلیل بیان جهان‌بینی کلی شاعر بیش از بندهای دیگر حائز اندیشیدن مخاطب است.

بند ششم و پایانی شعر تصویری است که به مدد آرایه جمع آفریده شده است و شاعر از صراحت بیان این بند، که با آوردن واژه «انسان» در سطر اول ایجاد شده با قرار دادن واژه «ابر» به عنوان معطوف آن کاسته است:

«انسان و ابر/ در هزار شکل می‌گذرند»

میان «ابر» و انسان شباهتهای قابل توجهی است. ابرها در آسمان به شکلهای گوناگونی دیده می‌شود، انسانها نیز هم از نظر ظاهری و هم باطنی گونه‌گونند. اما هر دو با تمام گونه‌گونیشان در گذر هستند؛ گذری به سوی زوال. شایان ذکر است که «ابر» در سنت چین به معنی تغییری است که حکیمان می‌باید طاقت آورند تا به فنا برسند؛ هم‌چنین نماد مسخ نیز هست که نه فقط در یکی از اجزا بلکه در تغییر شکل دایمی‌اش نیز دیده می‌شود (شوالیه، ۱۳۸۸: ج۱، ۳۱ و ۳۲). در چنین معنایی آوردن واژه «ابر» می‌تواند بازگشتی باشد به ابتدای شعر و بنمایه دگردیسی هویت در جریان تقابل بقا و زوال که به شکل‌گیری ساختار روایی مدور در اثر می‌انجامد.

۵.حاصل پژوهش

نقد نو در پی وحدت ساختاری شعر است و در جریان تحلیل به عناصر فرامتنی نمی‌پردازد. از این دیدگاه اثری، ارزش ادبی دارد که میان معانی قاموسی و فراقاموسی واژگان، تصویرآفرینی، به کارگیری نشانه سجاوندی و شکل نوشتاری شعر وحدتی اندام‌وار وجود داشته باشد که همگی در راستای تنشی محتوایی در شعر پیش بروند و با بیان مفاهیم متناقض‌نما بر ادبیت اثر صحه بگذارند.

چنانکه در تحلیل شعر «دود تنها نامهای مختلفی دارد»، چنین وحدت اندام‌واری میان تمام عناصر متنی سازنده اثر برقرار شده است. چهار رکن مورد توجه منتقدان نقد نو، متناقض‌نما، کنایه، ابهام و تنش در آفرینش این اثر نقش برجسته دارد. تنش محتوایی و بنیادین شعر، «تقابل بقا و زوال» است که تمامی عناصر و تصاویر به القای آن به خواننده می‌پردازد. بنمایه اصلی شعر نیز گذرندگی و نوعی مسخ هویتی است که در لایه‌های زیرین محتوایی اثر قابل بررسی است. بنابراین این شعر کلیتی منسجم است که تمامی عناصر متنی آن در راستای القای محتوایی بنیادین، شبکه‌ای پیچیده و منظم از واژگان، تصاویر، نشانه سجاوندی و شکل نوشتاری شعر ایجاد است.

پی‌نوشت:

۱. «از نظر فرمالیست‌ها وجه ممیّز ادبیات، ادبیت است؛ یعنی آن دسته از ویژگیهای صوری و زبانی که آثار ادبی را از دیگر انواع سخن متمایز و متفاوت می‌سازد...»(قاسمی‌پور ۱۳۸٦: ۲٦)

۲. گروس عبدالملکیان متولد سال ۱۳۵۹ ه.ش است.

۳. تاریخ آغاز حمله نیروهای عراقی به خرمشهر:۱۳۵۹/٦/۳۱، نتیجه: در طول ۳٤ روز نبرد شدید با وجود مقاومت نیروی زمینی ارتش، سپاه پاسداران، دانشجویان دانشگاه افسری امام علی (ع)، تکاوران دریایی و نیروهای داوطلب مردمی؛ عراق توانست بعد از پذیرش تلفات بسیار از مرز عبور کند و بخش اعظم خرمشهر را اشغال کند و با عبور از کارون در شمال آبادان، این شهر را به‌طور ناقص محاصره کند (جعفری، ۱۳۸۹: ۱۹).

٤. در این شعر تنها در هشت مورد از نشانه سجاوندی استفاده شده است.

منابع

۱. **اسحاقیان، جواد؛** ***«رویکرد نقد نو به جزیره سرگردانی؛ ساربان سرگردان، سیمین دانشور»*****، مرور ادبیات ایران،** http://www.morur.ir/articl.

۲. بارت، رولان؛ ***نقد و حقیقت***، ترجمه شیرین دقیقیان، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.

۳. پاینده، حسین؛ ***گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی***، تهران: روزنگار، ۱۳۸۲.

٤. ــــــــــ؛ ***نقد ادبی و دموکراسی***، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۸.

۵. پیروز، غلامرضا؛ ***«نقد نو در بوته نقد با تکیه بر نگرش سیستمی»***، جستارهای ادبی، س٤١، ش ۱ (پیاپی ١٦٠)، بهار ۱۳۸۷، ص ۹۹ تا ١١٤.

٦. تایسن، لیس؛ ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر***؛ ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، سرپرست مجموعه حسین پاینده، تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین، ۱۳۸۷.

۷. تسلیمی، علی؛ ***نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی***؛ چ۷، تهران: کتاب آمه، ۱۳۸۸.

۸. ساداتی، سید شهاب الدین؛ ***«شعر مهتاب نیما از دیدگاه نقد نو آمریکایی»***؛ کتاب ماه ادبیات، ش ١٤٦، آذر ۱۳۸۸، ص۱۳۱-۱۳۵.

۹. شاملو، احمد؛ ***کتاب کوچه***؛ چ۵، تهران: مازیار، ۱۳۸۵.

۱۰. شمیسا، سیروس؛ ***نقد ادبی***؛ چ۳ از ویرایش۲، تهران: میترا، ۱۳۸۸.

۱۱. شوالیه، ژان و آلن گربران؛ ***فرهنگ نمادها***؛ ترجمه سودابه فضایلی، چ۳، تهران: جیحون، ۱۳۸۸.

۱۲. جعفری، مجتبی؛ ***اطلس نبردهای ماندگار: عملیات نیروهای زمینی در هشت سال دفاع مقدس***؛ چ۱۱، تهران: طراحان زیتون.

۱۳. حسن تقی، اعظم؛ ***«نقد نو و اشکالات آن»***؛ تهران امروز، ۱۳۹۰/۹/۹.

١٤. داد، سیما؛ ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***؛ ویرایش جدید، تهران: مروارید، ۱۳۸۲.

۱۵. دهخدا، علی‌اکبر؛ ***امثال و حکم***؛ چ۳، تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۲.

١٦. ــــــــــ؛ ***لغت‌نامه***؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۵۱.

۱۷. عباسی، جلال؛ ***فرهنگ شعر شاملو: واژه‌ها، کنایه‌ها، استعاره‌ها، نمادها***؛ تهران: نگاه، ۱۳۸۹.

۱۸. عبدالملکیان، گروس؛ ***پرنده پنهان***؛ تهران: دفتر شعر جوان، ۱۳۸۱.

۱۹. ــــــــــ؛ ***حضره‌ها***؛ تهران: چشمه، ۱۳۹۰ الف.

۲۰. ــــــــــ؛ ***رنگهای رفته دنیا***؛ تهران: آهنگ دیگر، ۱۳۹۰ ب.

۲۱. ــــــــــ؛ ***سطرها در تاریکی جا عوض می‌کنند***؛ تهران: مروارید، ۱۳۸۷.

۲۲. قاسمی‌پور، قدرت؛ ***درآمدی بر فرمالیسم در ادبیات***؛ اهواز: رسش، ۱۳۸٦.
۲۳. کادن، جان آنتونی؛ ***فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد***، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان، ۱۳۸۰.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی